

## Dauids Dilemma

Boris von Haken, Frieder Reininghaus, Gesine Schröder  
und Peter Tiefengraber im Gespräch

Wien, 20. Jänner 2015.

**Peter Tiefengraber:** Ausgangspunkt unseres Gesprächs ist eine Kontroverse um den Komponisten und Hochschullehrer Johann Nepomuk David, die sich an einer Studie<sup>1</sup> von Maren Goltz zu seiner Biographie in seiner Leipziger Zeit 1934–45 und deren Rezeption entzündete.

**Gesine Schröder:** Wir sollten die Thematik weit fassen und diese Studie zum Anlass nehmen, um am Beispiel Davids darüber zu sprechen, was das Wissen um sein Leben und sein Handeln als öffentliche Person in dem Jahrzehnt ab 1934 für sein Werk bedeutet. Sieben analytischen Beiträgen und einer Unterhaltung über zeittypische Stilikonen, die dieser Band der Hochschulschriftenreihe enthält, folgt mit der genannten Studie ein Text, der ausdrücklich nichts über die Art bringt, wie Davids Musik beschaffen ist, sondern darüber, wie jemand, der Musik schrieb, gelebt bzw. gehandelt hat. Vielleicht gelingt uns eine Verbindung. Wie bringen wir Einsichten in die Faktur und Ästhetik von Davids Musik zusammen mit dem, was wir über die empirische Person erfahren?

**Frieder Reininghaus:** Erklärtermaßen gilt die Arbeit von Maren Goltz nicht der Würdigung der kompositorischen und musiktheoretischen Leistungen Davids in den 1930er und 1940er Jahren, sondern der Karriere eines österreichisch-deutschen Künstlers, der sich, wie unsere Väter bzw. Mütter und Großväter/-mütter generell, die Zeitumstände seines „Wirkens“ nur bedingt gewählt hat. Offensichtlich agierte und reagierte David nicht so, wie dies aus der heutigen Sicht von einer größeren Anzahl von Wissenschaftlerinnen, Wissenschaftlern, Künstlerinnen und Künstlern für angemessen erachtet wird. Dabei bleibt fraglich, ob es so etwas wie eine „heutige“ Sicht gibt (und nicht eher eine ziemlich

---

<sup>1</sup> In diesem Band, S. 173–218.

heftige Auseinandersetzung um Deutungshoheit). Die Denkform der „heutigen“ Sicht unterstellt eine Mehrheitsmeinung als Basisgröße von Wissenschaftlichkeit in einer erkennbar ideologisch ausgerichteten Disziplin wie der Musikforschung.

Kurz: Selbst wenn Maren Goltz eine extrem minoritäre Zugangsweise und Darstellungsform für ihre Studie gewählt hätte (was nicht der Fall ist), wäre dies kein triftiger Einwand gegen deren Berechtigung oder Notwendigkeit – und schon gar nicht gegen ihre Plausibilität (dass dennoch einige Einwände gegen Insinuationen und kleine methodische Unsauberkeiten des zur Diskussion stehenden Textes angezeigt sind, ist die Nebensache). Offensichtlich – und das ist das Hauptproblem, das in Angriff zu nehmen ist – scheint in bestimmten Zonen der musikalischen Theoriebildung in Deutschland fortdauernd die Auffassung zu herrschen, dass über Komponisten schreibende Autorinnen und Autoren „das Werk“ solipsistisch und unter Ausblendung heikler Konnotationen in den Mittelpunkt zu rücken haben. Dass dies so ist, gehört zu den unbewältigten Altlasten der Branche.

G. S.: Maren Goltz stellt von vornherein klar, dass sie den Komponisten David schätzt, aber nicht über seine Kompositionen schreibt. Ich wüsste gern, ob sich verbinden lässt, was momentan für sich bleibt: die analytischen und stilkritischen Texte auf der einen Seite, die sich kaum um die Biographie kümmern und nicht einmal sonderlich um den kulturellen Kontext, auf der anderen Seite die biographische Studie, die explizit das Werk weglässt – das Werk einer Person, die als Person zunächst wegen ihres Werks interessiert.

F. R.: Ein im 20. Jahrhundert recht berühmter, in Leipzig geborener Komponist meinte einmal: „Wer nur von Musik etwas versteht, versteht auch von ihr nichts.“<sup>2</sup> Ich fürchte, dass die meisten Texte zu Lineatur und Kontrapunkt bei David nicht weiter- oder gar tiefergehend interessieren. Generell scheinen von den vielen theoretischen Texten zur Musik, die es jahrein jahraus zu lesen gibt, vor allem die tauglich, die Musik und deren Kontexte ins Verhältnis setzen. Da es virulente For-

---

<sup>2</sup> Hanns Eisler in Anlehnung an Georg Christoph Lichtenberg.

schungsdesiderate und Platzbeschränkungen gibt, kann es sich als notwendig erweisen, dass Erörterungen des Materialstandes und der Kompositionstechniken vorübergehend zurücktreten müssen – zuvorderst, wenn bei den Pferdefüßen von Biographien die lange hinausgezögerte Fußpflege ansteht.

**Boris von Haken:** Ein Problem bei David ist die Rezeptionsgeschichte. Die traurige Wahrheit ist, dass hier in der Vergangenheit Geschichtsklitterung betrieben wurde. Zwei Beispiele: In der David-Festschrift zum 75. Geburtstag, herausgegeben von seinem Hausverlag Breitkopf & Härtel unter Beteiligung der Verlagsleitung,<sup>3</sup> wird in einem Text von Oskar Söhngen David zum expliziten Gegner des Nationalsozialismus umgedeutet und mit dem Gütesiegel eines Widerstandskämpfers geehrt.<sup>4</sup> Wird ein solches Bild von David lanciert – anekdotisch, ohne eine nachvollziehbare Begründung –, dann stellt sich die Frage nach Leben und Werk nicht, sondern man sagt: „Das ist ein Widerstandskämpfer, umso schöner für die Musik“. Bei David setzt sich das fort in Gestalt der David-Gesellschaft in Stuttgart mit Bernhard A. Kohl. In dem von ihm verfassten *MGG*-Artikel in der aktuellen 2. Auflage wird behauptet, David habe die *Psalmensinfonie* Stravinskij's „gegen erbitterte Widerstände der Nazis“ aufgeführt.<sup>5</sup> Dies ist frei erfunden. Es gibt keinen Beleg. Dazu noch etwas Triviales: Zum Textautor der von David komponierten *Heldenehrung* heißt es „(A. Hitler?)“.<sup>6</sup> Das Fragezeichen ist deplatziert: Da wurden „Führer-Worte“ vertont. So ergibt sich erst

<sup>3</sup> *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David, gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden und Verehrern*, hrsg. von Gerd Sievers, Wiesbaden 1970.

<sup>4</sup> „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“. Ein Dankesgruß der Kirchenmusik an Johann Nepomuk David, in: ebd., S. 66–85, hier S. 76–77: „Im Sommer 1939 besuchte ich David in Leipzig. [...] Gar nicht genug konnte er sich in der Ausmalung des höllischen Pfuhls tun, und er machte auch keinen Hehl daraus, wen er dorthin verbannen wollte: die Totschläger und Lügner des Dritten Reiches mit ihrem Führer an der Spitze. Wie aktualitätsbezogen, ja politisch Davids Musik in jenen Jahren war, [...]“.

<sup>5</sup> Bernhard A. Kohl, Art. „David, Johann Nepomuk“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 5, Sp. 491–503, hier Sp. 493.

<sup>6</sup> Ebd., Sp. 494 (unter A.II.).

infolge der Studie von Maren Goltz die Spannung zwischen dem Werk und dem Leben oder der Darstellung des Lebens. Aber darauf hätten Söhngen 1970 und Kohl im Jahr 2000 auch schon kommen können. Die haben sich dem entzogen durch Geschichtsklitterung. Nun schrieb Goltz – wie ich finde – korrekt und wissenschaftlich akkurat auf, wie es nun einmal war, und daher kann die Frage nach Leben und Werk jetzt ehrlicher beantwortet werden.

F. R.: Möglicherweise wird als maliziös empfunden, dass und wie Maren Goltz Dokumente zitiert, die bezeugen, dass Johann Nepomuk David von den Schülern aufrichtig geliebt worden sei und mehr noch von den Schülerinnen. Ich sehe darin eher verehrungsvolle Zuwendung als Schmähabsicht. Denn was wäre ein höheres Ideal für einen Hochschullehrer, als geliebt zu werden?

Mitte der 1950er Jahre war David in Stuttgart u. a. auch der verehrte Lehrer von Helmut Lachenmann, der Inkarnation des dialektischen Materialfortschritts auf Erden, der einen zweiten Schub (neuer) musikalischer Erfahrungen dann von 1958 an durch Luigi Nono in Venedig erhielt. Es mag als kleine Volte der Musikgeschichte erscheinen: Lachenmann, der später durchaus mit rebellischem Gestus reüssierte, wurde von David nicht nur hinsichtlich altmeisterlich geprägter Kontrapunktik und Linearität unterwiesen, sondern auch hinsichtlich dessen, was er „Gehorsam“ nannte – gemeint war damit „große Verantwortlichkeit gegenüber dem kompositorischen Material“ (B. A. Kohl). Das bewahrte sich Lachenmann fürwahr lebenslanglich. Ein vergleichbarer Fall extrem kontrastierender und nachhaltig wirksamer Lehrer war z. B. bei Kurt Weill gegeben, der nicht nur Schüler Ferruccio Busonis war, sondern primär von Humperdinck (weshalb so viel wunderbarer Engelbert auch in *Mahagonny*, der *Dreigroschenoper* und erst recht in den *Musical plays* des ‚amerikanischen‘ Weill steckt).

G. S.: Bis 1963 war David an der Musikhochschule Stuttgart aktiv im Dienst ...

F. R.: ... ja, aber auch nach seiner Emeritierung bei festlichen Anlässen noch zugegen. Als ich 1967 an diesem Institut zu studieren begann,

war die allemal mit Respekt bedachte markante Erscheinung dieses Edelpensionisten kaum zu übersehen. Ab und an spazierte er auch im Pelzmantel auf der Stafflenbergstraße oder der Gänsheide – ein gut aussehender freundlicher älterer Herr, dessen Namen uns alsbald im Chorleitungsunterricht wieder begegnete. Die vier Semester, die laut Studienordnung wenigstens zu belegen waren, gestaltete ein fester Kanon. Dieser war einerseits mit Chorsätzen alter Meister der vorbachschen Zeiten bestückt, andererseits mit Arbeiten aus den Federn von Ernst Pepping, Kurt Hessenberg, Johannes Petzold, Hugo Distler, Christian Lahusen, Fritz Jöde, Heinz Lau etc. – und eben auch David. Ich war nicht der einzige, der einen gewissen Generalverdacht entwickelte: Man beargwöhnte die – mit Ausnahme Distlers – noch lebenden Autoren als Lieferanten von Tonsatz gewordener Gemeinschaftsideologie. Mit der norddeutsch geprägten „musikalischen Jugendbewegung“ allerdings hatte der österreichische Katholik David wohl wenig Berührungspunkte. Freilich zwei zentrale: das Praktikabilitäts- und Nützlichkeitskalkül bezüglich der real existierenden Chorformationen und der oberflächlich entnazifizierten Verbände sowie eine autoritär geprägte Singepraxis, die erklärtermaßen auf das „Gemeinschaftsbildende“ rekurrierte, also wenigstens ebenso stark sozial-institutionell wie restaurativ-musikalisch fundiert erschien. Womöglich taten wir David damals aber unrecht, ihn in den Kreis der dahingehend Verdächtigen einzubeziehen. Es ist kein Zufall, dass meine Generation u. a. auch viele neue Vokalensembles des unterschiedlichsten Zuschnitts ins Leben rief.

In den 1960er Jahren ging es nicht zuletzt z. B. für junge Chordirigenten auch um die Emanzipation aus der Umklammerung einer schulmusikerzieherisch, verbandspolitisch und kirchenmusikalisch „indienstgenommenen“ Musik. Da stand das Erringen von Laizismus auf der Tagesordnung, neue Formen der Genossenschaftlichkeit und mithin das Anliegen, auch im einen oder anderen Hinterzimmer des Musiklebens zu lüften. Rebelliert haben die Stuttgarter Musikhochschüler ein Dutzend Jahre nach Lachenmanns quietistischer Studienzeit. 1969/70 wurde eine hektographierte Broschüre<sup>7</sup> herausgegeben, die

---

<sup>7</sup> In der vom Allgemeinen Studentenausschuss (ASStA) herausgegebenen Reihe „Bildung in anderer Sicht“.

u. a. den hauseigenen Chorleitungsunterricht kritisierte und forderte, dass der aus Gemeinschaftsideologie resultierenden Musik eine Generalpause gewährt werde, sie zumindest nicht mehr zwingend bei den Prüfungen dirigiert werden müsse (ich sollte dann einen Satz des immer noch ziemlich geächteten Mendelssohn und Teile der *Psalmensinfonie* von Stravinskij dirigieren). Die Kritik am Etablierten brachte einige traditionsfolgsame Kommilitonen in Rage. Sie hielten die Idee der Ersetzung der bewährten „Chorgebrauchsliteratur“ fast für den Untergang des Abendlandes und strafwürdig.<sup>8</sup>

G. S.: Bei den genannten Komponisten des 20. Jahrhunderts, die größtenteils aus dem nördlicheren Teil Deutschlands stammen, hat sich die Gemeinschaftsideologie doch unterschiedlich gezeigt. Der Komponist Eduard Zuckmayer beispielsweise, der an der schon 1934 geschlossenen „Schule am Meer“ auf der ostfriesischen Insel Juist unterrichtete ...

B. v. H.: ... Jens Rohwer war auch dort.

G. S.: Zuckmayer ist kurz nach der Schließung der Schule in die Türkei gegangen. In den 1980er Jahren habe ich in Berlin noch einen ehemaligen Schüler von ihm kennengelernt, der wie er komponierte, dann natürlich zu türkischem Text und unter Vermischung der in Mitteleuropa seit den 1920er Jahren beliebten neuen Modalität mit türkischen Makamen. Auch Zuckmayer hing der Gemeinschaftsidee an. Zu den Kennzeichen dieser Musik gehört ...

F. R.: ... die Quartenfreudigkeit ...

G. S.: ... die man auch bei Pepping oder Distler findet, bei Siegfried Reda oder dem David-Schüler Helmut Bräutigam; dann ein wieder viel übersichtlicheres Notenbild, oft mit polyphonem Satz und tendenziell großen Notenwerten von gemäßigt renaissancistischem Aussehen, im Namen von Objektivität ganz weitgehender Verzicht auf dynamische, auch auf Artikulationszeichen und auf Tempomodifikation. Bei der

---

<sup>8</sup> Stuttgart liegt im württembergischen Unterland.

Aufführung ergebe sich der Charakter aus der gemeinschaftlichen Praxis von selbst, das war die Idee. Davids Musik sieht ähnlich aus, aber da ist etwas anders. Bei ihm spielt die Gemeinschaftsidee eine geringe Rolle – und das nicht nur zum Vorteil seiner Musik. Davids Musik steht nicht auf dem Boden, sie will in all ihrer Schwere irgendwie abheben. Indem sie auf sinnliche Momente wie die Explikation sogenannt peripherer Toneigenschaften und sogar auf melodische Gestalthaftigkeit verzichtet, platziert sie sich im Himmel, sie soll nicht ganz irdisch sein. Mit einer Gemeinschaft auf Erden hatte David nicht viel im Sinn.

**F. R.:** Aber dieser Schöpfer neuer Musik hat hienieden seine Geschäfte und Karriere gemacht. Mit einer gewissen reformatorischen Intention ließ Theodor W. Adorno in den 1950er Jahren die beiden Aufsätze „Kritik des Musikanten“ und „Thesen gegen die musikpädagogische Musik“ in dem Bändchen *Dissonanzen* nachdrucken<sup>9</sup> und erzielte Resonanz weit über die Musikpädagogik hinaus. Adorno setzte sich mit jener Musik auseinander, die Objektivität beanspruchte, und beobachtete die Affinität der Autoren und der wichtigen Interpreten zu ständestaatlich geprägten politischen Denkformen, die auch durch die musikalische Jugendbewegung geisterten. David dürfte nicht zufällig unter die Stuttgarter Protestanten geraten sein als katholisches schwarzes Schaf; er war nach dem Krieg an der Musikhochschule in Stuttgart bestens aufgehoben und hat dort den größten Teil seines (Berufs-)Lebens vollbracht.

**B. v. H.:** Für die Karriere von David war nicht die Berufung 1934 nach Leipzig entscheidend, sondern der Auftritt beim Kongress für evangelische Kirchenmusik 1937 in Berlin,<sup>10</sup> als von Oskar Söhngen eine Trias präsentiert wurde: David neben Distler und Pepping. Man kann salopp sagen: In Berlin spielte die Musik, in Berlin musste man aufgeführt werden, und dort wurde er von Söhngen in das Milieu der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung eingeführt. Nota bene den Bewegungs-Begriff. In der evangelischen Kirchenmusik gab es eine Rich-

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956.

<sup>10</sup> Der offiziell „Fest der deutschen Kirchenmusik“ genannte Kongress fand vom 7. bis 13. Oktober statt.

tung, die sich angelehnt, man kann auch sagen, angebidert hat an das NS-Regime. David ist da hineingezogen worden, hat aber auch mitgemacht. Für seine Laufbahn war es von entscheidender Bedeutung, dass er sich hier platzieren konnte. Bei den Diskussionen, die es um David in Leipzig gegeben hat, ist das in Vergessenheit geraten. Auch die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung ist im Grunde genommen eingeknickt, aber in diesem Kontext ist David dann schlicht erstmal anzusiedeln.

**F. R.:** Ergänzende Frage zum Jahr 1934: Ist in irgendeiner Weise dokumentiert, wie J. N. David sich zu den Versuchen der Rekonstruktion eines Ständestaats in Österreich verhielt? Seine Haltung gegenüber der durch den Sieg im Bürgerkrieg sich etablierenden austrofaschistischen Diktatur? Hat sich David hier in Wien in der Ära Dollfuß und Schuschnigg darum gekümmert, aufgeführt und gefördert zu werden?

**P. T.:** Ich denke, dass auch in dieser Richtung einmal geforscht werden müsste. Meinem Dafürhalten nach wurde da vieles auch von dem verschleiert, was vor dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland geschah – und das betrifft nicht nur David.

**B. v. H.:** Es ist offensichtlich viel Material, auch private Korrespondenz, bisher nicht wissenschaftlich aufgearbeitet worden. 1934 von Österreich ins Deutsche Reich zu wechseln, war doch erstaunlich und ist ein erklärungsbedürftiger Schritt. David hatte mit Breitkopf & Härtel in Deutschland einen mächtigen Verbündeten. Man müsste die Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel kennen, mit Hellmuth von Hase ... Das ist ja alles nicht geleistet. Der Kontext in Leipzig scheint mir dagegen klar zu sein.

**G. S.:** Vielleicht war nicht die Politik ausschlaggebend dafür, dass er Österreich verließ, sondern dass es für David ein Karrieresprung war, nach Leipzig zu gehen. Seine Position vorher war keine, in der er musikalisch viel ausrichten konnte.

**B. v. H.:** Der historische Befund ist, dass David im Nationalsozialismus seine Karriere erfolgreich vorangetrieben hat.



**F. R.:** Maren Goltz führt das Argument ins Gefecht, dass David nie Mitglied der NSDAP oder einer ihrer Massenorganisationen war. Der kurze Chorsatz auf Worte des deutschen Reichskanzlers, des vormaligen Braunschweiger Regierungsrats Adolf Hitler, wurde offensichtlich als „Gelegenheitskomposition“ behandelt und nicht veröffentlicht. Resultierte diese relative Zurückhaltung aus der Haltung eines zutiefst Apolitischen? Oder aus welchen möglichen anderen Motiven? Mit dem kleinen Kotau vor der Nr. 1 im Staate steht David in der Tradition von Lully, Rameau, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Verdi, Wagner, Strauss, Prokofjev und Šostakovič – so what? Der emsige Tonsetzer mochte noch nicht einmal ahnen, dass sich der vielgeliebte Führer seiner geschwollenen Doppelnation bei den Kriegsgegnern derart unbeliebt macht und die Nachwelt ein *Aperçu* aus seiner Feder auf die Goldwaage legen könnte. Dass ein Künstler auf die sich ihm bietenden Aufstiegschancen verzichtet, weil dereinst die Nachwelt mit der Obrigkeit hadert, auf deren Wohlwollen er für seine Karriere aus strukturellen Gründen nun einmal angewiesen war, scheint schlechterdings nicht einforderbar – weder aus geschäftshygienischen noch aus ethisch-moralischen Gründen. Am ehesten aus ästhetischen. Von einem Musiker in hiesigen Breitengraden Abstinenz vom Zugriff auf staatliche oder kirchliche Stellen, auf öffentliches oder aus Steuerverkürzung resultierendes Unternehmer-Geld zu verlangen, kommt mir vor, als wolle man einen Kater zum Vegetarier erziehen. Den Vergleich auf unseren Fall angewandt – den des kleinen David im Verhältnis zum großen Goliath, dem NSDAP-regierten groß-deutschen-österreichischen Reich – bedeutete ein postumes Abstinenzverlangen: Es werden in grotesker Weise ahistorische Kriterien angelegt. Der Versuch ist, methodisch betrachtet, im strengen Wortsinn anachronistisch („zeitlich falsch einordnend“). Und die Katze? Wird, wenn sie in den Garten hinaus darf, auch künftig das Mäusen nicht lassen. In diesem Sinn sind auch für Komponierende in Geschichte, Gegenwart und Zukunft die Kriterien artgerechter Bodenhaltung für freilaufende Lebewesen geltend zu machen.

**B. v. H.:** Worüber wir reden, spielt sich bei David um 1942/43 ab, und natürlich war das NS-Regime damals als hochkriminelles Regime erkennbar.

**F. R.:** Das sagen Sie heute, aus sicherer Distanz, gelassen in einer gut geheizten Wiener Altbauwohnung sitzend, indem Sie die Problematik des Erkenntnisinteresses bzw. -desinteresses bei Künstlern wie David außer Acht lassen ...

**B. v. H.:** Das Regime beruhte nicht auf Gewaltausübung, es war kein „Terror-Regime“. Gewalt wurde gegen Minderheiten in Randgruppen ausgeübt, was die Popularität des Regimes praktisch durchwegs erhöhte. Das muss man sich nüchtern vor Augen halten. Das Verhalten des Regimes gegenüber den unterschiedlichen Minderheiten war erkennbar. Konkret zu Davids Œuvre: Ich sehe bei ihm zwei problematische Werke, zu denen ich gerne mehr wüsste. Das eine ist die Adolf-Hitler-Motette. Es gibt ungeklärte Fragen zu der Drucklegung. Konnte Breitkopf zu diesem Zeitpunkt überhaupt noch drucken? Nach Stalingrad gab es strenge Restriktionen, es wurde kaum noch etwas gedruckt. Vielleicht ist die Drucklegung einfach aus Papiermangel abgelehnt worden. Und als zweite Komposition ist mir ein Werk aufgefallen, das Söhnngen als Beispiel eines Widerstandsgeistes wertet, das Werk 29b, die *Symphonischen Variationen über ein Thema von Heinrich Schütz*. Das Werk ist ja komponiert über den Psalm 68.1. Schon im Ersten Weltkrieg war das ein Paradesalm für die deutschen Militaristen. Der Text beginnt mit den Worten „Es stehe Gott auf, daß seine Feinde zerstreut werden“. Im Ersten Weltkrieg wurde der Psalm immer wieder zur Kriegspropaganda des Deutschen Reichs benutzt, um mit ihm theologische Verklärung des Weltkriegs zu betreiben. Das vertont David ausgerechnet 1942. Da geht es darum, dass die Feinde Gottes vernichtet werden. Dass er gerade darüber ein Orchesterwerk komponieren muss, hat mich stutzig gemacht.

**P. T.:** Aus der zeitlichen Distanz, die ich infolge meines Alters habe, überrascht mich eine Sache doch: Wenngleich die Stücke nicht gedruckt wurden, hat sich David dennoch mit dem Text und auch dem Inhalt auseinandergesetzt. Ganz gleich, mit welcher Intention er diese Komposition geschaffen hat: Er müsste sich darüber im Klaren gewesen sein, dass die Verwendung dieses Psalms in dieser Zeit als Propaganda verstanden werden konnte.

**F. R.:** ... und wurde! Vielleicht handelte David schlicht aus einem dem Musikerstand nicht ganz fremden Opportunismus? Warum verlangen Sie von ihm (rückwirkend), dass er, wo so viele an die Futternäpfe wollten, abstinert sein sollte? Wenn sich die Chance bietet, womöglich noch größer rauszukommen, indem Worte des Kanzlers unter Musik gesetzt werden – ja, ich bitte Sie! Als französische Komponisten Könige verherrlichten, die grausamste Unterdrückungskriege führen ließen, war auch erkennbar, dass sie ‚verbrecherische‘ Pläne verfolgten (die Raubkriege des Louis XIV; die Kolonialkriege, die unter Louis XV verloren gingen ...). Ich kann nicht erkennen, warum Lully und Rameau weiterhin derart als ehrenwert große Männer gehandelt werden, David von nun an als kleiner Schuft. Der Rangunterschied, auch in der Rezeptionsgeschichte, definiert sich wohl primär und in hohem Maß daraus, wie sehr die Arbeiten ästhetisch „auf der Höhe der Zeit“ sich bewegten. Oder eben nicht.

**B. v. H.:** Die Hitler-Worte wurden Ende 1942 vertont, nach dem Angriff auf die Sowjetunion. Gewidmet wurde das Stück den gefallenen Lehrern und Studenten des Konservatoriums. Damals gingen die Gefallenenzahlen drastisch hoch. Unter den über 30 gefallenen Studenten waren auch Mitglieder von NS-Organisationen, das war offensichtlich der äußere Anlass. Man weiß hier zu wenig. Man müsste David einmal mit anderen Komponisten vergleichen, die zu diesem Zeitpunkt gearbeitet haben. Wenn es anlässlich des Totengedenkens war, hätte er auch irgendetwas anderes vertonen können. Die Totenehrung ist nicht das Problematische, sondern der Rückgriff auf einen Hitler-Text.

**F. R.:** (*beiseite:*) Für mich ist eine musikalisierte „Ehrung“ von planvoll-sinnlos hingeschlachteten Menschen dieser Art durchaus ein Problem. (*laut:*) Zunächst, noch einmal: Hitler war für Menschen vom Schlage Davids der Reichskanzler, die (auf einem vielleicht ungemütlichen demokratischen Umweg) von seinem Gott „gesetzte“ Obrigkeit. Die Deutschen und Österreicher, auch die meisten bürgerlichen, wollten sich mit diesem Führer zu neuer Größe aufschwingen – nach all den wirtschaftlichen Krisen, nach der „Schmach von Versailles“ usw. Warum, wo die Zustimmung doch so dröhnend überwältigend war, wird diesem

Komponisten, der sich noch nicht einmal besonders gemein gemacht und eher eine bemerkenswerte Distanz gewahrt hat, nur wegen eines einzigen „Fehltritts“ ...

**B. v. H.:** War David wirklich politikfern? Er war Mitglied in einem Wohlfahrtsverband, dem Reichsbund Deutsche Familie. Wollte man Lully mit jemandem vergleichen, so müsste dies wohl Richard Strauss sein. Ich habe den Eindruck, dass Strauss 1942 helllichtiger war und eher abschätzen konnte, welche Richtung die Sache nahm. Er hatte Erfahrung aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Die fehlte bei David. David hat offensichtlich nicht verstanden, was sich militärisch abspielte.

**G. S.:** Können Sie den Bericht kommentieren, man habe David eine Liste von Hitler-Worten vorgelegt und er habe darunter etwas ausgesucht?

**B. v. H.:** Das scheint mir eher abwegig. Die Vertonung von Hitler-Texten war genehmigungspflichtig. Es gab Tantiemenprobleme. Hitler hätte ja am Ende nicht seine Tantiemen mit Herrn David geteilt. Zum Propagandaministerium gehörte eine eigene Agentur, die darüber wachte, dass so etwas nicht überhand nahm. Es war eher so, dass die Leute in großem Stil gebremst wurden. Es gibt Exposees für Hitler-Filme, Hitler-Opern, Hitler-Theaterstücke ... wurde alles immer verboten, der NS-Kitsch. Es war eine der Aufgaben, die Goebbels übernommen hatte. Ich nehme an, dass David versäumte, eine Genehmigung einzuholen. Die Vorstellung, dass so etwas genehmigt worden wäre, scheint mir völlig abstrus. Dann wäre David da der einzige gewesen. Ich kenne kein Beispiel, dass einem Komponisten angetragen wurde, Hitler-Worte zu vertonen.

**F. R.:** Aber sind nicht Hitler-Büsten erschaffen und aufgestellt worden?

**B. v. H.:** Wahrscheinlich sind mehr verboten als genehmigt worden. Es gab eine regelrechte Verbotspraxis: Wandteppiche, Teller, Tassen mit Hitler-Portraits – das wurde systematisch bekämpft.

**F. R.:** Das spricht für die Klugheit des Dr. Goebbels.

**B. v. H.:** Es gab irgendwo in Schlesien ein Dorf, das sich nach Hitler umbenennen wollte, in „Hitlersee“. Es musste alles geregelt und in ordentliche Bahnen gelenkt werden. All diese Hitler-Plätze, Hitler-Straßen, dieser ganze Hitler-Kult wurde reglementiert.

**G. S.:** Angenommen, Dauids Werk 29b, die *Symphonische[n] Variationen*, würden heute im Konzert gespielt und der Text des Psalms und seine Rezeptionsgeschichte stünden nicht im Programmheft – man hörte dann ein Orchesterstück ohne Worte. Könnten Sie verantworten, dass das Stück gespielt wird? Die Worte sind in dieser Musik ja nicht drin.

**F. R.:** Allen größeren monotheistischen Religionen, der jüdischen, den christlichen und den muslimischen, ist nicht zu geringe Aggressivität eingeschrieben (trotz des Gebots der Friedfertigkeit, Math. 5,9, und der Feindesliebe, Math. 5,38 ff., auch den christlichen). Sinnvollerweise muss man die David'sche Art der Wiedervertonung eines in der frühen Neuzeit „bewährten“ Textes als Regression ansehen. Mich befällt ohnehin der Eindruck, dass Regression in der Musik von David, soweit ich sie noch präsent habe, nicht nur punktuell bei Choralvariationen auftrat. Vom Materialstand des mittleren Richard Strauss aus gesehen, von *Salome* und *Elektra*, oder dem Schönberg'schen her, handelt es sich insgesamt doch wohl um eine recht regressive Angelegenheit (und das schlägt leider bis auf den sozialisierungsgeschädigten Lachenmann durch, diesen verquält-quälenden Diskussionspartner mancher heißen Stuttgarter Nacht der späten 1960er Jahre). Mich wundert ohnedies, warum sie da in Leipzig um einen Komponisten wie David jetzt so ein Bohai machen, wo es manches zu entdecken gäbe, was in „rein musikalischem“ Sinn (den es freilich nicht gibt und geben kann) womöglich prickelnder wäre.

**G. S.:** Ich möchte auf das Stichwort Regression zurückkommen, zu Dauids satztechnischer Rückkehr zu einem bestimmten Kontrapunkt. Um 1930 kam es vor, dass man die Selbstständigkeit der Stimmen in polyphonen Sätzen so verstanden wissen wollte, dass die Musiker mit ihnen tatsächlich erzogen würden. Wer solche Musik, beispielsweise die Männerchöre von Erwin Lendvai, abends nach der Arbeit im Chor

sänge, übe damit zugleich, wie man als selbstbestimmter Mensch agiert, um es irgendwann einmal im Leben tatsächlich zu sein. Johann Nepomuk Davids Chorsätze sind zwar kontrapunktisch, aber es gibt diese Art selbstständiger Stimmen nicht. Sein Kontrapunkt ist geleitet von der Idee konfligierender Linien. Deren Zusammenstoß neutralisiert aber tendenziell die Qualitäten der Intervalle. Das Resultat ist keines, bei dem noch die Utopie aufkommt, die musikalische Bildung der Sänger könne dem Leben standhalten, sicherlich für keinen heutigen Konzertörer von unmittelbar ästhetischem Wert. Ernst Kurths Begriffsschöpfung „linearer Kontrapunkt“, aus dem sich so etwas hatte machen lassen, wurde sehr bald schon zu Grabners „linearem Satz“. Spätestens von da an gerät das Lineare in einen ideologischen Sog und es geistert bis heute durch die musikologische Literatur.

P. T.: Ich denke, dass mit diesem Begriff nur Musiktheoretiker oder äußerst interessierte Instrumentalisten konfrontiert werden. Wie soll denn der „normale“ Musikhörer von solchen Begriffen jemals etwas erfahren? Selbst Instrumentalisten, die ja maßgeblich dafür verantwortlich sind, dass Werke von David gespielt würden, wissen von diesem linearen Kontrapunkt oftmals gar nichts. In weiterer Folge stellt sich die Frage, wie das, was mit der Idee der Linie verknüpft wurde, übertragen und musikalisch interpretiert werden kann, wenn schon die Instrumentalisten, die David spielen – oder zur Zeit wenig bzw. nicht spielen – nichts von ihr wissen.

G. S.: Davids Musik ist für mich mehr von historischem als von ästhetischem Interesse. Die sich noch als gesamtdeutsch verstehende Volkskunst der 1950er Jahre aus der DDR ist irritierender Weise in vielerlei Hinsicht ähnlich komponiert. 1949, ganz kurz vor Gründung der DDR, publizierte Kurt Schwaen ein Büchlein mit dem programmatischen Titel *Tonweisen sind Denkweisen*.<sup>11</sup> Im Vorwort steht: „Es drängt heute alles danach, die Kunst nicht mehr losgelöst vom Leben betrachtet zu

---

<sup>11</sup> Kurt Schwaen, *Tonweisen sind Denkweisen. Beiträge über die Musik als eine gesellschaftliche Funktion*, Berlin 1949, das folgende Zitat: S. [6] (beim Copyright ist angegeben: „printed in Germany“).

sehen“. Schwaen ist jemand, der – auf einer vor allem harmonischen Materialebene betrachtet – an Musik wie die Davids anknüpft, auch Schreibweisen kennt, die ein wenig altertümlich aussehen. Er schreibt weniger polyphon als David und versucht – nicht sonderlich erfolgreich – mitzubestimmen, was sozialistischer Realismus, made in GDR, heißen sollte, also optimistisch: mehr Dur als Moll, gemischt mit dem, was „neue Modalität“ genannt worden ist. Wie kann es sein, dass eine Kompositionsweise, die sich noch in den frühen 1940er Jahren für einen Hitler-Text gebrauchen ließ, sich so wenig unterscheidet von der eines Komponisten, der für die junge sozialistische Republik, die frühe DDR, musikalische Aufbauarbeit leisten wollte?

**F. R.:** Weil es einen Kontext gibt zwischen der Gemeinschaftsbildung dieser musikalischen Bewegungen und staatspolitischen Zielen, die im Fall der DDR aus Marx'schen Theorien beim besten Willen nicht ableitbar sind. Die DDR verdankt ihre staatliche Existenz keiner Revolution der sächsischen Arbeiterklasse (Hammer!), der thüringischen Ingenieure (Zirkel!), der mecklenburgischen Bauern, der vorpommerschen Matrosen oder der robusten Berliner Proletarierfrauen, sondern den Panzern der Roten Armee. Nicht Marx bzw. „der Marxismus“, noch nicht einmal der vergleichsweise kluge Herr Trotzki aus dem Café Central oder Wowa-Lenin („Dada“) aus dem Kabarett Pfeffermühle waren die Geburtshelfer, sondern der voll entfaltete Stalinismus. Und welche Verbiegungen und Verkrümmungen Intellektuelle und Künstler gemacht haben, um dieses Gebilde irgendwie zu rechtfertigen, würde diese Diskussion hier vollständig sprengen. (*schenkt sich ein Achterl Blaufränkischen ein*)

**B. v. H.:** Es war ja schon die Rede von der „Kritik des Musikanten“. In der DDR hat es keine öffentliche Debatte um die musikpädagogische Musik gegeben, sondern man war bereit, Kontinuität walten zu lassen. Das ergab sich aus der Vorstellung, der Faschismus sei eine Verschwörung der Kapitalisten gewesen, aber die Kultur sei eben unbeschadet daraus hervorgegangen. Da gab es keine Stimme, die eine Zäsur verlangte. Auch im Westen Deutschlands war Adorno ein krasser Außenseiter, aber ein Außenseiter mit Wirkung. (*geht eine rauchen*)

G. S.: Auseinandersetzungen zwischen späten Jugendmusikbewegten, beispielsweise Erich Doflein, dem vielleicht Klügsten unter den Bewegten, und einem eigenen Kopf wie Adorno auf der anderen Seite wollte man in der DDR schlicht nicht haben. Der Weg von Schwaens Musik für Schüler, Vorschulkinder oder Laien, die in Balginstrumenten- oder Zupforchestern spielten, bis zu den musikpädagogischen Musiken beispielsweise Siegfried Thieles ist weit, aber ohne eine Kreuzung mit Musikanntenkritik, soweit ich sehe. Thiele ist in Goltz' Studie als eine Station der neueren David-Rezeption angeführt.

F. R.: Warum sollte man sich (angesichts der begrenzten Lebenszeit und überhaupt) mit J. N. David und seinem linearen Kontrapunkt neuerlich beschäftigen vor dem Hintergrund, dass es ohnedies notwendig ist, die Köpfe, Schreibtischablagen und CD-Regale immer wieder auszumisten? Daher sei hier die Anregung von 1969 nochmals akzentuiert: Es möge mit so manchem, was aus guten Gründen „abgetan“ sein könnte, sein Bewenden haben. Es kommt nicht nur auf das an, was musikalische Theoriebildung und Musikwissenschaft erinnern wollen und können, sondern inzwischen eher darauf, was sie (absichtsvoll) ablegen. Es gilt um der Ergiebigkeit und Erfrischung willen, was die Operette in einem ihrer glücklichsten Momente ausplauderte: „Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist“. (*schenkt sich noch aan Achterl ein*)

P. T.: Was da verbraucht wurde an Verschleierungen in den 1950ern bis 1970ern oder vielleicht sogar bis heute, muss endlich einmal aufgedeckt werden. Diese Enthüllungen ändern aber wenig an unserem Dilemma, das uns die eingangs formulierte Frage stellen ließ: Was bedeutet das Wissen um Davids Opportunismus für unseren Umgang mit seinem Werk? Ich maße mir nicht an, eine allgemein gültige Antwort geben zu können, dennoch möchte ich einen Versuch wagen. Die Beurteilung des Wertes einer Komposition sollte beim Kern, also bei der Musik, ansetzen und zu ihm zurückkehren. Schlussendlich ist es doch so, wie Frieder Reininghaus mit oder ohne Bedauern konstatiert. Kein Komponist konnte, kann und wird sich aussuchen können, welchem Diktator diese und jene Musik gefällt, und wer in der eigenen Lebenszeit die gewählte Regierung bildet, ist nur begrenzt beeinflussbar. Auch die Familie Wag-



ner und das Imperium Bayreuth muss sich die Frage gefallen lassen, ob das gute Verhältnis zum „Führer“ politisch und menschlich korrekt war. Dennoch ist, was für uns heute zählt, Wagners Musik, oft und gerne ohne Worte. Es bleibt jedem unbenommen, auch die Musik wegen Wagners Antisemitismus zu meiden. Davids Entscheidung, einen Hitler-Text zu vertonen, war, nicht erst aus heutiger Sicht, opportunistisch und falsch. Für das Repertoire, an dem die Musiktheorie sich analytisch abarbeitet, sind, Gott sei Dank, ästhetische Gründe entscheidend.